

A influência do palhaço na obra de Samuel Beckett como pista para uma poética do ator

THIAGO ANTUNES DE OLIVEIRA SANTOS

RESUMO: Neste artigo, discutiremos a presença do palhaço na obra de Samuel Beckett como indício de uma poética cênica. Analisando exemplos do teatro e da prosa do autor, veremos como as descrições físicas dos personagens e o seu comportamento se assemelham e radicalizam características do palhaço de circo, acentuando, sobretudo, o seu caráter grotesco. O caráter trágico do palhaço seria reforçado pela condição em que o ator é colocado em cena. No teatro de Beckett o ator é colocado num estado de risco similar ao do palhaço através das repetições e da imobilidade impostas pelas rigorosas rubricas do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Beckett, Samuel, clown, palhaço, circo, teatro, performance, sacrifício, ator, comicidade, trágico

ABSTRACT: In this paper we discuss the presence of the clown in Samuel Beckett's work as an evidence of a scenic poetics. Analyzing examples in his theatre and literature, we perceive how appearance and behavior of his characters resemble and radicalize that of the circus clown, stressing, especially, his grotesque elements. The clown's tragic aspect is reinforced through the own condition of the actor in the scene.. In Beckett's theatre, the actor is put in a risky condition similar to that of the clown through repetitions and the immobility imposed by the rigorous stage directions that he or she must follow.

KEYWORD: Beckett, Samuel, clown, circus, theatre, performance, sacrifice, actor, comedy, tragedy

Samuel Beckett, autor e dramaturgo irlandês que recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1969, teve seus personagens, muitas vezes, associados à figura do palhaço. É célebre o interesse do autor pelo universo do *Music Hall* e do circo, expresso muitas vezes em sua obra de forma mais ou menos explícita.

Embora o palhaço tenha presença marcante na dramaturgia beckettiana, o trabalho que cabe ao ator no exercício de interpretá-lo é aparentemente oposto ao trabalho elaborado pelo ator que interpreta um palhaço no contexto do circo. Ali, o palhaço se mantém fiel à relação direta com o público e ao improviso; ao ator beckettiano, pelo contrário, cabe movimentar-se e agir de acordo com as instruções detalhadas rubricadas pelo dramaturgo, além de não romper com a “quarta parede”.¹

Neste artigo, vamos partir da análise da presença do palhaço na obra de Beckett para refletir acerca do lugar do ator em seu teatro. Nossa hipótese é que, malgrado as distinções já apontadas entre os dois objetos, as inúmeras referências ao cômico circense na obra beckettiana transbordam do plano ficcional para uma poética cênica. Rubricas de difícil execução e limitações do movimento são algumas das estratégias do teatro de Beckett que pretendem colocar o ator em contato com a aflição concreta dos personagens que interpretam. Assim, poderíamos dizer que o seu teatro contém um caráter performático, de forma que, como sugere Jonathan Kalb, “os dois planos de significação, de apresentação e de representação, ficam misturados numa atmosfera consistente de ambiguidade”. (KALB, Jonathan. *Beckett in Performance*. p.35)

Inicialmente, discutiremos como a paródia do espetáculo se encontra na origem do teatro de Beckett e dos números de palhaço no circo moderno, aproximando-os em suas estratégias de comunicação com a plateia. Para aprofundar as relações entre os dois universos, localizaremos o palhaço em exemplos do teatro e da prosa de Beckett, percebendo com que especificidades ele é ali apresentado. Veremos como as descrições físicas dos personagens e o seu comportamento se assemelham e radicalizam características do palhaço de circo, acentuando, sobretudo, o seu caráter grotesco.

A paródia

Como apontam Martha Fehsenfeld e Dougald McMillan em *Beckett in the Theatre*, as peças escritas antes de *Esperando Godot*: *Le Kid*, *Human Wishes* e *Eleutheria* revelam o interesse de Beckett pela paródia das convenções teatrais e na implosão do drama. O coautor de *Le Kid*, Georges Pelorson, relata que a montagem de 1931 era “uma tentativa de ridicularizar as convenções do teatro clássico francês; as unidades de tempo, espaço e ação; a ausência de violência física no palco; a grandiosidade heroica e os cuidados excessivos na preparação de cada entrada e saída.” (PELORSON, Georges *apud* McMILLAN, Dougald. *Beckett in the Theatre*. p. 19.) Em *Human Wishes*, de 1936, também há a intenção de comentar o teatro, ridicularizando os clichês dramáticos e a expectativa do público:

1. A boca de cena, que separa o palco da plateia.

Sra. W. As palavras nos faltam.

Sra. D. Agora seria o momento em que um escritor nos obrigaria a falar sem dúvida.

Sra. W. Ele nos obrigaria a explicar Levett.

Sra. D. Para o público.

Sra. W. Para o público ignorante.

Sra. D. Para a galeria.

Sra. W. Para o fosso.²

Sra. D. Para os camarotes. (BECKETT, S. *Disjecta– Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. p. 160)

Em *Eleutheria*, de 1951, estes elementos são ainda mais acentuados. O personagem principal, Victor Krap, se recusa a participar da ação da peça. Diversos personagens tentam convencê-lo a tomar uma atitude em relação aos conflitos familiares que o implicam, inclusive o Ponto e um Espectador, levando a discussão do âmbito ficcional para o próprio acontecimento teatral, estacionado por sua causa. Victor termina a peça deitado de costas para o público.

Em toda a obra de Samuel Beckett, a metalinguagem está presente. Seja na paródia das convenções, ou nas referências à própria peça ou à presença da plateia. A relação com o público, no entanto, não se dá pela forma direta típica dos palhaços de circo, não havendo, por exemplo, triangulação.³ Apesar disto, outras formas de comunicação com a plateia, de forma indireta, se encontram presentes em diversas de suas obras.⁴ O comentário de Winnie em *Dias felizes* é um exemplo típico dessa forma de ironia:

Estranha sensação. (*Pausa. Idem.*) Estranha sensação, de que alguém está olhando para mim. Estou nítida, depois embaçada, depois desapareço, depois embaçada de novo, depois nítida de novo, e assim por diante, indo e vindo, aparecendo e desaparecendo, no olho de alguém. (BECKETT, Samuel. *Complete dramatic works*. p. 155.)

Aproximando-nos do universo do palhaço, podemos observar como o seu surgimento está intrinsecamente ligado à paródia do próprio circo. Quando o circo de Philip Astley chegou em Paris, por volta de 1792, o espetáculo consistia basicamente de números de acrobacia equestre. Foi lá que se iniciaram as primeiras *reprises* de palhaço, termo que define a cena cômica que parodia os números de circo, em especial aqueles apresentados na mesma noite. Billy Saunders, o primeiro palhaço equestre, ficou famoso pelos seus números em que o cavalo perseguia o cavaleiro ou se recusava a ser montado. Quando a acrobacia assume o posto de carro-chefe do circo, a partir de 1820, será ela o alvo dos cômicos de pista, antes ainda do

2. O fosso da orquestra (N. do. T.)

3. A ação do ator de olhar para o público para realizar algum comentário sobre a cena.

4. Uma hipótese a ser investigada, em outro estudo, seria se esta comunicação indireta se deve ao cumprimento das convenções clássicas, como mais uma forma de esvaziá-las pela ironia.

surgimento das duplas de *Branco* e *Augusto*,⁵ responsáveis pelo desenvolvimento do repertório do palhaço em números mais longos, então chamados de “entradas”, desenvolvidas a partir de meados do século XIX. (LEVY, Pierre-Robert. *Les Clowns et la Tradition Clownesque*. p. 13 a 20.)

Como aponta Douglas McManus, a metateatralidade foi um dos fatores que mais levou a atenção dos encenadores e dramaturgos modernos ao palhaço. Para Dario Fo, a dicotomia “brancos e augustos”, ou “patrões e empregados”, reflete a luta por poder entre uma classe que manda e outra que obedece. (MCMANUS, Donald Cameron. *Clown as Protagonist in Twentieth Century Theatre*. p. 87.) Para McManus, no entanto, a essência do jogo de cena do palhaço não está na subversão do poder pelos dominados, uma vez que há exemplos de clowns que, com enorme sucesso, promoveram o preconceito racial (os menestréis de cara preta, nos Estados Unidos, durante o século XIX). Para o autor, não há uma moralidade inerente ao palhaço; a sua função é contradizer as regras do espaço em que se apresenta, sendo o seu significado particular dado pelo artista, pelo contexto da apresentação e pelo público.

Este ponto de vista nos interessa para abordar o teatro de Samuel Beckett, pois consideraremos a presença do palhaço em sua obra como um sinal de como o autor buscava questionar a própria linguagem teatral. Cabe-nos agora identificar a sua presença e verificar com que singularidade o palhaço é citado na obra do autor.

A aparência do palhaço

Na prosa de Beckett, especialmente nas obras anteriores à sua escrita dramática, há exemplos de como a aparência do palhaço é emprestada aos seus personagens. Watt, personagem do romance de mesmo nome, tem o nariz avermelhado, um tufo de cabelos ruivos, usa um chapéu amarelo e anda de uma forma desajeitada, com as pernas abertas como se tivesse com hemorroidas. Mercier e Camier, dupla que dá título a outro romance, caracterizam-se por serem um alto, magro e barbudo e o outro baixo, gordo e atarracado. Em *Esperando Godot*, Vladimir e Estragon, além das roupas levemente fora de tamanho, usam o chapéu-coco, com o qual realizam uma famosa cena cômica. Krapp, de *A última gravação de Krapp*, é talvez o mais próximo da imagem clássica do palhaço, descrito da seguinte forma:

Calças justas, bastante curtas, de uma cor preta desbotada pelo excesso de uso. Colete da mesma cor das calças, com quatro bolsos enormes. Pesado relógio de prata com corrente. Camisa branca encardida, desabotoada no pescoço, sem colarinho. Surpreendente par de botas

5. O palhaço chamado *Branco* é aquele que manda, que detém o poder, servindo em geral de apoio para o efeito cômico provocado na maioria das vezes pelo *Augusto*, este sim, desajeitado na aparência e nos gestos.

brancas, porém sujas, bem maiores que os seus pés, muito estreitas e pontudas.

Rosto branco. Nariz púrpuro. Cabelos cinzentos em desalinho. Barba por fazer.

Muito míope (mas sem óculos). Ouve muito mal.

Voz rachada. Um modo particular de falar. Andar penoso. (BECKETT, *Complete Dramatic Works*. p. 215)

De maneira especial nas primeiras peças — *Esperando Godot*, *Fim de jogo*, *Dias felizes*, *A última gravação de Krapp* — os personagens trazem elementos de vestimenta da *belle époque*, como chapéus-coco, camisas, paletós, bengalas e relógios de bolso. Como sabemos, esse mesmo estilo é comum a muitos palhaços, que se utilizam desses adereços e de outros, pertencentes a épocas e estilos diferentes, tendo em comum com o universo beckettiano o fato de estarem *fora de moda*. As distorções de tamanho também são importantes, especialmente nos augustos, cujos trajes são ora curtos, ora grandes demais.

Mas em Beckett há ainda um terceiro elemento: o estado de conservação. A ideia do fim está presente com especial intensidade nos objetos de cena. É o caso da pasta de dentes de Winnie, quase acabando; dos biscoitos de Hamm e Clov; do lápis que Malone utiliza para escrever seu livro; da bicicleta de Molloy; do cachorro de pelúcia de três patas de *Fim de jogo*; das peças de figurino puídas — os objetos em péssimo estado explicitam a proximidade do fim de sua vida útil. Assim como eles, a saúde precária dos personagens anuncia a proximidade da morte.

O automatismo: imobilidade e repetição

A impossibilidade do deslocamento está no centro das atenções de Beckett, especialmente na trilogia de romances *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*. Ali, o personagem com maior capacidade de locomoção é Molloy, que não tendo o movimento de uma das pernas, move-se a princípio com uma bicicleta, até que finalmente passa a rastejar e rolar no chão. Malone passa o tempo sobre uma cama, escrevendo, e já não é capaz de diferenciar o próprio corpo do restante do espaço. Em *Inominável*, clímax da trilogia em que já não sabemos mais quem fala, o narrador se descreve ora como um olho, um ouvido ou uma esfera. Seja como for, um objeto impedido de se movimentar.

No teatro de Beckett há diversos exemplos de personagens que não andam ou que se deslocam com dificuldade. Em *Esperando Godot*, Estragon tem problemas com sua bota e seu pé é doente. Hamm é paralítico e cego, e Clov tem um problema misterioso que o impede de sentar-se (hemorroidas?). Nagg e Nell perderam as pernas num acidente de bicicleta. Winnie está enterrada até a cintura, assim como seu marido, que rasteja. Krapp tem um andar penoso.

Nas peças do chamado período tardio, os personagens que aparecem de corpo inteiro e não estão absolutamente imóveis realizam algum movimento repetitivo que os coloca na mesma posição inicial, como em *Cadeira de balanço*, *Passos* e *Quad*. O Protagonista de *Catástrofe*,

para mudar de posição, necessita da ajuda da Assistente, e quase chora quando ela muda seu braço de lugar.

Se o caminhar mecânico pode emprestar graça ao andar dos palhaços, a exemplo de Charles Chaplin e seu célebre Carlitos, o mesmo recurso ganha contornos tétricos em Beckett, pois ali o ato repetitivo insinua a doença. Sendo apenas uma máquina destinada à sobrevivência e que não produz nenhuma possibilidade de salvação, o corpo é um peso morto, um objeto alheio aos movimentos incessantes do pensamento:

Não me lavo nunca, mas também não me sujo. Se sinto que alguma parte do meu corpo está suja, esfrego o lugar com o dedo molhado na saliva. O essencial é comer e cagar. Prato e penico, penico e prato, esses são os dois polos da vida. (BECKETT, Samuel. *Malone Morre*. p. 16)

Nas raríssimas passagens em que o autor se refere ao amor romântico, a dificuldade física do encontro é ressaltada. O corpo é ainda o objeto inerte que atrapalha. Em *Malone morre*, os nonagenários Macmann e Moll vivem um romance; ao invés da rigidez de que tratávamos, aqui será a flacidez o empecilho ao desfrute do sexo:

Dadas sua idade e pouca experiência no amor carnal, era natural que não conseguissem, num primeiro momento, se dar a impressão de terem sido feitos um para o outro. Via-se então Macmann se esforçando para fazer seu sexo entrar no da parceira como quem tenta enfiar um travesseiro numa fronha, dobrando-o em dois e empurrando-o com os dedos. (BECKETT, 2006. p. 112.)

Nagg e Nell, de *Fim de jogo*, o casal de velhos que mora nas latas de lixo com as pernas amputadas, também protagonizam uma cena de amor. Os personagens não conseguem se beijar, pois as duas latas estão distantes e seus corpos têm pouca flexibilidade:

Nagg Um beijo!

Nell Não dá.

Nagg Vamos tentar.

As cabeças tentam com esforço aproximar-se, não chegam a se tocar, separam-se. (BECKETT, Samuel. *Complete Dramatic Works*. p. 99)

Para o poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867), o grotesco seria o grau absoluto da comicidade. Ao contrário dos sábios, santos e filósofos, portadores do sorriso provocado pela alegria, o riso irrompe naqueles que não conseguem esconder o orgulho de sentirem-se melhores que os que são objeto do riso. Ele opõe ao grotesco o cômico de significado, que trata, sobretudo, das relações entre os homens. Ao reino do grotesco estaria ligada a temática do embate do homem com a natureza. Deplorando Molière e as comédias de costumes, preferindo a ele a pantomima e o clown inglês, Baudelaire é um dos primeiros artistas do século XIX a colocar o palhaço como duplo do artista.

Como aponta Simons, a proximidade que Baudelaire havia visto entre o palhaço e o artista, tomando-o como duplo, serviu futuramente a dois tipos de associação: a identificação com figura sublime do Pierrot (ou mesmo do Arlequim, já civilizado em sua versão francesa) ou a identificação com o grotesco, presente nas figuras ainda pouco presentes nas artes plásticas e nos poemas, os palhaços do circo, tanto o branco quanto o augusto.

Na obra de Beckett a corporeidade se sobrepõe ao sublime. Poderíamos identificar a inadequação do corpo com o palhaço augusto ou, ainda, a violência extrema de alguns personagens com o clown inglês. Hamm e Pozzo, por exemplo, levam a violência contra seus parceiros ao extremo, com chicotes, correntes, castigos físicos e ameaças de morte. Mesmo quando carrega nos traços trágicos — aproximando-se do simbolismo —, Beckett opta pela via do grotesco, dissolvendo a metafísica existencialista na paródia do existencialismo. É o que aponta Theodor Adorno em seu estudo *Tentando Entender Fim de Partida*. (ADORNO, Theodor. *Intento de Entender Fin de Partida*. Versão em espanhol do original *Versuch, das Endspiel zu Verstehen*, publicada em 1961 in *Noten zur Literatur*.) As deformidades, mutilações, doenças, humores e vísceras de seus personagens lembram-nos constantemente da existência do corpo.

O trágico como circunstância da apresentação

Não há nada mais cômico que a infelicidade.

Nell, personagem de *Fim de Jogo*.

Beckett acentua a impossibilidade de saída ao fim de suas peças. Há em suas peças como que um movimento interno que caminha do cômico para o trágico. Os atos finais de suas peças são particularmente mais cruéis com os personagens. Bons exemplos dessa guinada para o trágico são os segundos atos de *Esperando Godot* e de *Dias felizes*. Nesta, além de Winnie ter sido puxada mais para dentro da terra que no início da peça, o que a deixou só com a cabeça para fora, a relação com o som da campainha estridente que toca a cada vez que ela fecha os olhos toma o primeiro plano da cena. Em *Esperando Godot*, Didi toma se aproxima de tomar consciência de sua condição, sem que isso possibilite a superação da sua espera; ao contrário, faz com que ele perceba a impossibilidade de superação. A apresentação ganha contornos de ato sacrificial, em que a plateia acaba ocupando o lugar de algoz, obrigando os personagens a continuarem quando já não podem.

Para Alfred Simons, os traços trágicos do palhaço estão ligados principalmente à capacidade de fazer rir, capacidade estar que a Igreja Católica interpretaria como poder sobre-humano e demoníaco, fadado, portanto, à condenação. A deformidade da maquiagem acentuaria a relação íntima do palhaço com a bestialidade, exagerada que é em expressões grotescas, próprias de um ser temível. Sua punição é sempre física e une, portanto, o artista e sua figura na mesma condição de sofredores. Simons afirma ainda que o fato de diversos palhaços famosos terem tido vidas miseráveis acentua ainda mais o caráter trágico dessa figura, contrastando com a alegria que provocam na plateia. Especialmente após a metade do século XX, em que o circo entra em decadência diante de outros espetáculos de entretenimento, como o cinema, o fator

trágico acentua-se ainda mais.

Se quisermos complementar estas impressões do autor com a teoria do riso de Bergson, podemos considerar como o riso, enquanto punição, coloca aquele que o provoca numa situação incômoda. O poder do palhaço estaria em suportar este incômodo e transformá-lo cenicamente.

Podemos encontrar entre os atores do teatro de Beckett relatos experiências que se assemelhem a este desconforto. Martha Fehsenfeld, crítica especializada na obra do autor e atriz, relata sua experiência de representar *Winnie*, de *Dias Felizes* da seguinte forma:

Muito da peça trata da resistência e do medo real. O caminho para a verdade deste ‘medo real’ pode ser encontrado na mecânica e no ritual da própria performance. Você conta apenas consigo lá. Willie também está no palco, mas o ator que o interpreta não pode ajudar a atriz que interpreta Winnie, para além do que o próprio papel pode fazer. Você está lá sozinha por uma hora e meia. Você está na corda bamba e não há rede de proteção. (FEHSENFELD, Martha. “From the Perspective of na Actress/Critic” in *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*. p. 55)

As indicações de Beckett, tanto ao dirigir como por meio das rubricas, acentuam o caráter maquinal das personagens e provocam no ator um estado de atenção diferenciado. Em seus cadernos de direção, boa parte das notas descreve e mapeia as repetições de falas, ações e trajetórias no espaço. E o ator é levado a não buscar sentidos psicológicos para além das indicações físicas. A experiência da atuação, assim como a vida das personagens, passa por uma obediência à regras sobre as quais não se tem o menor controle ou explicação. O sacrifício das personagens se assemelha ao do ator e esta identificação se torna central para o jogo que a cena cria com o público. A respeito das peças tardias de Beckett, em que as indicações ficam ainda mais precisas, Douglas McManus afirma que o autor assume características de um clown Branco que deixa o ator na posição de Augusto. (MCMANUS. *No Kidding! Clowns as Protagonist in Twentieth-Century Theatre*. p. 87) A fisicalidade desse jogo ultrapassa a metáfora e se apresenta diante do público, no espaço mesmo do teatro.

O controle da iluminação, o rigor das indicações de cena buscando criar imagens bastante definidas no espaço, a busca pelos ecos, a intrincada relação entre fala e ação, são todos elementos que buscam as vias da sensação para se comunicar com o público, criando uma atmosfera específica que se afasta de qualquer reprodução da realidade. Isso fica claro nas diversas declarações de Beckett, quando questionado acerca do significado de suas peças: “Não estou preocupado com inteligibilidade. Espero que minha peça consiga operar nos nervos da plateia, não no seu intelecto”. (BRATER, *The “I” in Beckett’s Not I*. p. 200.) A expectativa do público de compreender a obra racionalmente, como um decodificador de mensagens, é repetidamente exposta como infrutífera. Mas como “afetar os nervos da plateia”?

A frase final de *O Inominável*, “(...) não posso continuar, vou continuar”, (BECKETT, Samuel. *O Inominável*. p. 137.) pode ser compreendida como exemplo do tipo de experiência

performática que este teatro exige, em que o risco de errar, o desconforto e a atenção devem ser superados pela qualidade de presença do ator. O palhaço serve como exemplo a ele, pela coragem que manifesta ao se oferecer ao sacrifício do ridículo.

Bibliografia:

ANDRADE, Fábio de Souza. *O Silêncio Possível* – Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works* – Faber & Faber. Londres, 2006.

_____. *Malone Morre*. Tradução de Paulo Leminski – Codex. São Paulo, 2004.

_____. *Molloy*. Tradução De Ana Helena Souza – Globo. São Paulo, 2007.

_____. *O Inominável*. Tradução de Waltensir Dutra – Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Essência do Riso*. Tradução de Zênia de Faria. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2006/textos/essencia_riso.pdf> . Acesso em: 19 de janeiro de 2012.

BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio sobre a Significação do Cômico* – Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1983.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *O Circo “Civilizado”*. Disponível em: < http://www.brasa.org/_sitemason/files/c36CfC/Bolognesi%20Mrio%20Fernando.pdf>. Acesso em: 20 de Janeiro de 2012.

BRATER, Enoch. The “I” in Beckett’s Not I. *Twentieth Century Literature*, XX, Hofstra University, 1974.

FEHSENFELD, Martha. “From the Perspective of na Actress/Critic” in *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*. Associated University Presses. Ontario, 1987.

KNOWLSON, James. *Damned to Fame – The Life of Samuel Beckett*. Grove Press. Nova Iorque, 1996.

LEVY, Pierre-Robert. *Les Clowns et la Tradition Clownesque*. Ed. La Gardine, 1991.

MCMANUS, Donald Cameron. *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth Century Theatre*. University of Delaware Press. Delaware, 2003.

SIMON, Alfred. *La Planète des Clowns* – La Manufacture. Lyon, 1988.